

## « Ces belles voix à la dérive » : Jules Supervielle et le désir de théâtre

Florence Davaille

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/773>

DOI : [10.4000/coma.773](https://doi.org/10.4000/coma.773)

ISSN : 2275-1742

### Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

### Référence électronique

Florence Davaille, « « Ces belles voix à la dérive » : Jules Supervielle et le désir de théâtre », *Continents manuscrits* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 12 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/coma/773> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.773>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# « Ces belles voix à la dérive » : Jules Supervielle et le désir de théâtre

Florence Davaille

---

## Introduction

- 1 Dans un poème sans titre de *Gravitations*, recueil publié par Jules Supervielle en 1925, on trouve ces vers :  
Une voix dit : c'est pour bientôt  
Une autre : je l'entends venir  
Je ne sais ce que veulent dire ces belles voix à la dérive.<sup>1</sup>
- 2 Le dialogue de voix est fréquent dans la poésie de Supervielle, de même que l'énigme que représente un échange que le poète ne comprend pas ou celle de voix à demi-incarnées. L'œuvre de Supervielle s'interroge en effet de façon récurrente sur la capacité de l'œuvre à « créer » des êtres qui sembleront vivants, des choses qui sembleront réelles. Autrement dit, elle s'interroge sur la création elle-même, sa capacité d'incarnation<sup>2</sup>. Le roman *L'Homme de la pampa* (1923) ne dit pas autre chose, quand il raconte les tribulations du personnage Guanamiru, d'abord très occupé à créer un volcan, source de la Terre comme on sait. « Avec un peu de patience, il trouverait peut-être le mot qui secrète la chose », se dit-il.<sup>3</sup>
- 3 Supervielle, qui a commencé à publier de la poésie dès les années 1910, se tourne vers le théâtre à partir des années 1930. Il a aussi une œuvre de récits (romans et nouvelles) derrière lui. Le théâtre restera pour lui un désir obstiné, malgré des succès très divers et le jugement dubitatif de son grand ami et éditeur, Jean Paulhan. C'est un théâtre qui a intéressé pourtant de grands metteurs en scène : les Pitoëff, Vilar, Jovet, Barrault. La critique l'a souvent comparé à certaines pièces de Giraudoux ou de Cocteau, le décrivant comme un théâtre de « féerie ». Peut-être est-il peu connu aujourd'hui pour cette raison, car un tel genre serait passé de mode. Pour autant, afin de comprendre certaines genèses théâtrales, le cas de Supervielle reste intéressant. Il s'agit typiquement d'un théâtre qui est ré-écriture du narratif (romans ou nouvelles), ou

même du poétique<sup>4</sup>. Le genre dramatique représente un passage à un art en trois dimensions, où une incarnation totale est enfin possible, par la voix de personnages mis en situation, et grâce à l'art d'un « grand spectacle » alliant musique, danse et matérialité du décor<sup>5</sup>. Parmi les cinq pièces de Supervielle, l'exemple retenu ici sera surtout celui de *Bolivar*, un spectacle présenté à la Comédie-Française en 1936, avec une mise en scène d'Emile Fabre, une musique de Darius Milhaud, des ballets de Serge Lifar, des décors de Fernand Léger. La pièce sera reprise en 1950, sous la forme d'un opéra. Dans cette première approche de la question, on s'intéressera à la façon dont la version narrative préalable et la version théâtralisée s'articulent, et quels rapports elles entretiennent avec la poésie. On s'appuiera notamment sur deux documents : le tapuscrit annoté par Supervielle que la Bibliothèque Nationale de France met à la disposition des lecteurs sur le site Gallica<sup>6</sup> et le manuscrit d'une narration intitulée « Analyse de la pièce » conservée à la Beinecke Library de l'université de Yale aux États-Unis.<sup>7</sup>

## Préalable : le choix de « Bolivar » ou le versant franco-américain de Supervielle

- 4 Parmi les cinq pièces de théâtre de Supervielle, *Bolivar* est la première, avant *Robinson*, *Schéhérazade*, *Le Voleur d'enfants* et *La Belle au bois*. Supervielle raconte ici l'épopée du « Libertador » du Venezuela. Comment peut-on comprendre ce choix et la perspective particulière qui est retenue pour figurer le personnage : une approche personnelle, intime, nourrie par la nouvelle qui avait été écrite auparavant, *Bolivar et les femmes*, *nouvelle historique* (1930) ?
- 5 L'œuvre de Supervielle n'est guère ce qu'on peut appeler une œuvre « engagée », au sens politique du terme. On a pu le lui reprocher, et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles elle sera de moins en moins lue dans les années 1950, la grande époque de Sartre et des intellectuels de *Tel Quel*. On ne peut guère considérer, en conséquence, qu'en choisissant de s'intéresser à *Bolivar*, il s'agissait pour lui de développer un discours de type politique. En revanche, il n'hésitait pas à exprimer des valeurs humanistes en faveur de la liberté et de la démocratie : on peut citer par exemple le poème « La Pluie et les Tyrans », de *La Fable du Monde* (1938), écrit au moment de l'*Anschluss*, ou les *Poèmes de la France malheureuse*, qui font partie du corpus de la « poésie de guerre », écrite pour soutenir le moral des Français restés au pays. En outre, Supervielle était certainement un défenseur d'une « particularité américaine », qui reconnaisse aux populations installées par la migration (quel que soit leur statut), une autonomie, une originalité, contre les « Vieux pays ». On peut imaginer également que le centenaire de la mort de Bolivar (1830-1930) explique ce choix.
- 6 Par ailleurs, Supervielle a été, dans sa vie d'auteur, attaché à diffuser l'une de ses deux cultures d'origine : celle de l'Amérique du Sud de langue espagnole. Il est en effet uruguayen, né à Montevideo. Il fréquentera assidûment, avant de s'installer à Paris, le monde intellectuel du Rio della Plata, notamment le cercle de la revue *Sur*, de Victoria Ocampo. Dans sa jeunesse, il a commencé une thèse de doctorat (à la Sorbonne) sur la poésie sud-américaine de langue espagnole. Il fréquentera également les intellectuels des revues d'avant-garde *Proa* ou *Martin Fierro* dans les années 1920. Ainsi, il peut, une fois à Paris, contribuer à la diffusion de cette culture : il y fera par exemple organiser une exposition des œuvres du peintre Pedro Figari en 1923. Il est aussi un traducteur de

l'espagnol (Susana Soca, Silvina Ocampo) et place parfois des poèmes traduits dans ses propres recueils. Certes, il se reprocha quelques fois de ne pas être aussi productif dans ce domaine que Valéry Larbaud, mais il maintint une activité de « passeur culturel », d'autant plus qu'il fut, après la deuxième guerre mondiale, attaché culturel à l'ambassade d'Uruguay. Cet attachement à la diffusion d'une culture convoque, sur le plan esthétique, un problème intéressant. Si un artiste souhaite faire comprendre au public français qui était Bolivar, faut-il qu'il prenne la voie de l'image d'Épinal, au risque de sombrer dans les clichés, ou a-t-il le moyen d'en donner une représentation plus personnelle ? C'est certainement ainsi qu'il faut en particulier lire les différentes étapes de la genèse des *Bolivar*, chez Supervielle.

- 7 Un autre argument expliquant ce choix est d'ordre autobiographique. Le poète fut également attaché à faire reconnaître son appartenance à deux cultures : la française et l'uruguayenne. En 1933, bien que méfiant envers l'autobiographie au point de gommer, au fil des brouillons, les détails personnels qui transparaîtraient dans ses poèmes, il écrit au contraire *Boire à la source*, un recueil de textes en prose, où il parle à la fois du paysage uruguayen qui a tellement marqué son imaginaire et des souvenirs qu'il garde du berceau familial : le Béarn. Il rappelle ainsi le parcours de ces autres migrants en Amérique (du Sud) que furent les Français du Sud-Ouest, basques et béarnais. Il s'agit finalement d'une aventure similaire à celle que connurent Normands, Poitevins et Franciliens, qui s'installèrent au Canada. Supervielle raconte donc l'épopée familiale : comment son oncle partit d'abord, sur un coup de tête, pour « faire fortune » en Amérique, en devenant banquier, entraînant ensuite son frère, le père du poète. C'est une histoire de « rêve américain », d'abord réussi (grâce à cela, Supervielle fut rentier jusqu'à la deuxième guerre mondiale environ), puis brisé, selon le parcours typique de quelques destins très américains : la banque fera faillite juste après le conflit. Or, il faut rappeler que Bolivar était originaire du pays basque espagnol. Et la pièce insiste beaucoup sur son arrivée en terre d'Amérique, et sur ce que les migrants avaient la possibilité de construire, y compris, pour les « modernes », une certaine idée de la liberté. En 1923, Supervielle avait d'ailleurs participé à l'enquête intitulée « L'Amérique et le bonheur du genre humain », publiée dans la *Revue de l'Amérique latine*<sup>8</sup>.

## Quel type de théâtre ?

- 8 Dans la mesure où la démarche de la critique génétique consiste à remonter le cours de la genèse du texte, on se propose à présent de rappeler quel type de théâtre Supervielle écrit.
- 9 Sur le plan thématique, indéniablement, Supervielle s'intéresse aux mythes : Schéhérazade, Robinson en sont quelques autres exemples. C'est une constante dans son œuvre : les contes s'intéressent notamment au personnage d'Orphée (*Orphée et autres contes*, 1946). La figure de Bolivar vaut en tant qu'elle permet de cristalliser une certaine vision de l'Amérique, et d'y réfléchir, de traiter (même pour les mettre en question) de grandes valeurs : la « liberté » en l'occurrence. Celle-ci, comme l'on sait, en est devenue un emblème ambigu. La particularité du traitement que Supervielle applique au sujet est de l'approcher sur le plan de l'intimité. C'est déjà le cas dans la nouvelle *Bolivar et les femmes*, ou la relation avec Maria Teresa puis Manuela Saenz est mise en avant, plus que les événements historiques marquants de la Libération menée par Bolivar, qui restent cependant en toile de fond. Sur ce plan, la question esthétique à

poser est de savoir comment intimité et Histoire se conjuguent dans l'écriture de Supervielle.

- 10 Son théâtre mêle par ailleurs prose et vers. Il est souvent qualifié par Supervielle lui-même de « théâtre poétique », ce qui signifie, pour cet écrivain poète avant tout, beaucoup d'attention à l'écriture d'un phrasé, comme on le verra plus loin. La question de la « voix » est au cœur de son écriture dramaturgique.
- 11 Ainsi, la constitution de *personnages* est un enjeu tout particulier dans ce théâtre, puisque les voix s'incarnent en eux. Le théâtre apparaît ici comme le prolongement naturel de la poésie, qui exprime déjà des dialogues de voix, et travaille à leur qualité sonore. En poésie, la voix est double chez Supervielle : l'intime répond à l'extime, le poète multiplie les dialogues avec des personnages identifiés où non, et se parle à lui-même. Créer le personnage, c'est donc incarner la voix, achever de lui donner une présence. Mais le personnage romanesque reste de papier, alors que le personnage de théâtre sera porté par le corps de l'acteur, du danseur ou du chanteur, dernière étape de l'incarnation. C'est ainsi que l'on peut comprendre que certaines pièces soient des *adaptations* d'un texte romanesque déjà écrit : *Le Voleur d'enfants*, par exemple, est d'abord un roman (1926), ré-écrit en pièce de théâtre (1949). Supervielle raconte ici le parcours improbable d'un homme qui vole des enfants pour se constituer une famille nombreuse, y compris la jeune-fille Marcelle, qui doit tenir le rôle d'aînée. Le manuscrit conservé à la Bibliothèque Jacques Doucet montre comment a pu se jouer, précisément, l'écriture du dialogue dramatique. Supervielle réutilise en les développant les parties dialoguées du roman. Ainsi des pages de l'édition du roman sont collées sur la page manuscrite. La partie strictement narrative sert de résumé de l'action. Les parties dialoguées sont retravaillées et développées. Et les indications concernant l'état d'esprit du personnage, qui apparaîtront au théâtre sous la forme de didascalies, sont écrites comme dans un roman, avec la même posture énonciative (voir le passage en italique dans l'exemple ci-dessous). Par exemple, le folio 2385<sup>73</sup> présente la page 65 (imprimée) du roman collée sur la feuille où a lieu la ré-écriture, avec des répliques ajoutées à la main :

- N'oubliez pas, Marcelle, n'oubliez pas que vous devez épouser votre fiancé au plus vite. Je n'ai encore rien dit ici. Mais il va falloir annoncer bientôt votre mariage. [ajouté de la main de Supervielle]
- Laissez-moi le temps de souffler, dit Marcelle, *agacée par cet homme qu'elle aimait encore et qui voulait la pousser dans les bras de Joseph.*<sup>9</sup> [nous soulignons]

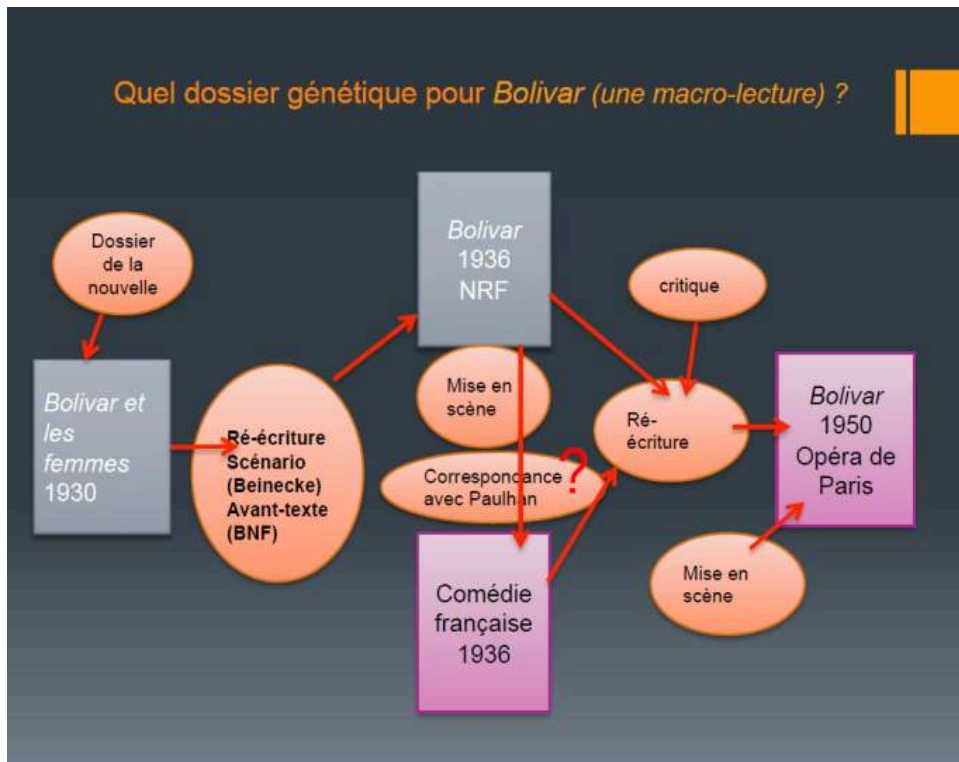
Le manuscrit présente ici une sorte de « texte intermédiaire » entre le roman et le théâtre où l'auteur cherche le ton de ses personnages (donc les paroles qu'ils prononceront) en fonction d'une situation qui apparaît d'abord sous la forme narrative.

- 12 Par ailleurs, les pièces de Supervielle sont souvent courtes sur le plan de l'action dramaturgique (trois actes), et sont des pièces présentant des « tableaux » (c'est le cas de *Bolivar*). Cette caractéristique est à commenter tout particulièrement. Le tableau représente une structuration de l'espace sur la scène, autre figure de l'incarnation, et saisit l'action dans un présent qui gomme l'impression de chronologie. En linguistique, on parlerait d'une action saisie selon un *aspect sécant* (expression d'un état, et non d'un flux d'événements). La scène du bal dans *Bolivar* est à ce titre exemplaire, et spectaculaire (et pourrait être comparée à celle qui est dans *Le Guépard* de Visconti, un film de 1963).
- 13 L'écriture théâtrale, qui sera prolongée en opéra dans le cas de *Bolivar*, représente donc indéniablement la recherche d'une dimension « spectaculaire » de l'action, qui laissera

toute la place à l'ensemble des arts - la peinture (décor de Fernand Léger), la danse (Serge Lifar), la musique (Darius Milhaud, le compositeur du ballet *La Création du monde* en 1923), comme autant d'incarnations physiques possibles de l'être humain et de sa voix. Le choix est à la fois étonnant et intéressant pour cet homme que l'on disait « modeste » et « discret », et dont la poésie est aussi connue pour explorer l'intime. C'est ici un poète en quête d'exubérance et d'extériorisation qui s'exprime. Michel Collot a souvent souligné cette double nature de l'oeuvre de Supervielle. Et l'on peut sans doute la rapprocher de sa faculté à mettre en relation des dimensions inverses : le paysage le plus vaste, nourri de son expérience de la pampa, et, en miroir, l'intimité de l'angoisse ou du corps souffrant.

## Narration / théâtre / opéra : macro-lecture de la genèse.

- 14 Pour comprendre la genèse de *Bolivar*, il faut donc prendre en compte trois étapes qui correspondent à trois oeuvres distinctes : la nouvelle *Bolivar et les femmes, nouvelle historique* (1930) ; la pièce jouée à la comédie française (1936), prolongée par son édition chez Gallimard la même année ; et l'opéra présenté en 1950. Le livret de celui-ci avait en fait été écrit par l'épouse de Darius Milhaud, Madeleine, mais la critique reconnut qu'elle avait suivi fidèlement la pièce existante. Si la genèse s'intéresse à la vie de l'oeuvre plutôt qu'à l'auteur, il convient donc d'inclure l'opéra dans la destinée de la pièce, d'autant que ce parcours fait sens par rapport au projet de Supervielle. Dans le dossier génétique, il faut prendre en compte par ailleurs, la préparation de chacune de ces « oeuvres » (les versions manuscrites et tapuscrites, les textes de synthèse préparatoires, notamment), les documents qui montrent la part que prirent les metteurs en scène à l'interprétation de la pièce et à ses modifications à l'occasion des spectacles, et ceux qui émaneraient du travail de Serge Lifar (pour la danse), de Fernand Léger (pour les décors) et de Darius Milhaud (pour la musique). Il faut également, dans ce cas particulier, s'intéresser aux réactions du public, telles qu'elles peuvent se lire à travers la presse, ou l'avis de certains amis. Car Supervielle, en 1936, y fut sensible et modifia le texte en conséquence. On retiendra rapidement que la pièce eut un succès très limité. Gisèle Casadessus, qui jouait le personnage de Maria-Teresa, rapporte dans son ouvrage de souvenirs, *Le jeu de l'amour et du théâtre* : « La pièce, très jolie, n'avait pas remporté le succès escompté. Quelques spectateurs sifflèrent l'auteur. Une mise en scène trop importante écrasait l'oeuvre qui réclamait plutôt un petit cadre. »<sup>10</sup> Et Jean Paulhan, dans des lettres sans doute de 1934 à 1936<sup>11</sup>, a l'occasion de récapituler son avis sur les tentatives théâtrales de Supervielle (dans *Le Voleur d'enfants* et *Bolivar*). En substance, il lui fait remarquer que ses vers sont conçus, selon lui, comme une poésie d'un peu moins bonne qualité, que la pièce manque de souffle, c'est-à-dire d'un développement dramatique suffisant. Après avoir vu *Bolivar*, il s'étonnera aussi de quelques mouvements de scène qui lui paraissent artificiels : la scène du conspirateur devant le rideau, par exemple. Sur ce point Supervielle, lui répondra qu'il fallait ménager du temps pour changer de décor...
- 15 On propose donc de récapituler par ce schéma la complexité des éléments à prendre en compte pour comprendre le parcours de cette pièce et l'importance que le sujet, finalement, prit dans la réflexion de Supervielle.
- 16 Fig.2 : Schéma de représentation des différents éléments à verser au dossier



- 17 Globalement, le destin de *Bolivar* correspond bien à l'accès à un « théâtre total » accentuant de plus en plus son caractère musical. Il faut souligner d'ailleurs que Milhaud écrivit la musique non seulement de la pièce de 1936, mais aussi celle de l'opéra. Il avait déjà écrit des « mises en musique » de certains poèmes de Supervielle. Dès lors il est important de rappeler comment le poète et le musicien ont parlé de ce travail. On retiendra ici une partie de leur dialogue, tel qu'il apparaît dans l'entretien réalisé par Claude Cézan en 1950, « Poètes, aimez-vous votre musicien ? ».

Jules Supervielle [s'adressant à Milhaud] :

[...] J'admire en vous ce compositeur au registre extrêmement étendu, aussi à l'aise dans la grandeur que dans l'ironie ou le fantastique.

[...] Dans toute pièce poétique, à moins qu'elle ne soit dépourvue d'action, il y a un opéra éventuel qui attend qu'on le mette en mouvement. Il y a aussi une invite à un ou deux ballets. Prenons le plus grand, le plus merveilleux exemple : Shakespeare.

[...] J'aime à pousser mes œuvres poétiques, qu'elles soient de théâtre ou non, jusqu'à ce qu'elles atteignent une vie musicale. C'est pour moi le signe de l'achèvement. Ce qui montre que la musique est presque toujours sous-jacente en moi, c'est que, dans mes pièces en prose, parfois le texte se cristallise en vers. Et on s'aperçoit à peine du passage. Notez que quand je suis envahi par ma propre musique, sous le coup de l'écrire, je ne souhaite guère qu'on en mette une autre sur mes vers. Mais quand l'œuvre est séparée de moi, je change ; [...]

Darius Milhaud à propos de Supervielle :

[...] Il faut que la forme de la poésie soit souple. Si le vers a un rythme trop violemment régulier, ce la peut impliquer pour le musicien une gêne, une entrave.

[...] Supervielle dont j'aime tant la concision, la souplesse et la musicalité. J'aime la poésie et les voix, donc j'aime la mélodie, bien que s'y pose le problème angoissant d'avoir à accepter le rythme intérieur, toujours particulier, du poète, et de l'accorder au rythme proprement musical.<sup>12</sup>

- 18 Ces extraits montrent comment théâtre et poésie ici sont intimement liés, sur le plan du rythme et de la voix, qui lui ajoute la mélodie. Cette association représente manifestement la formule d'incarnation (la création d'un « être ») que cherche

Supervielle. Il est assez saisissant de noter en effet comment, à plusieurs reprises, il formule un avis sur la mise en musique de ses textes. Dans l'extrait ci-dessous tiré d'une note manuscrite, les mots mis dans un rythme nouveau et dans la mélodie inventée par le musicien sont comme des « visages ».

J'avoue être presque toujours surpris et souvent émerveillé par la musique que les compositeurs mettent sur mes poèmes et qui se superposent à la musique propre de ces poèmes. Je suis heureux de cette escapade de mes poèmes dans un domaine strictement musical, où les mots ne comptent plus que comme des souvenirs confus, *des visages presque méconnaissables qui émergent une seconde du flot musical pour y disparaître à nouveau.*<sup>13</sup> [nous soulignons]

Le court essai *Lire des vers en public* (paru dans *Naissances* en 1951) prolonge cette réflexion, par exemple en ces termes :

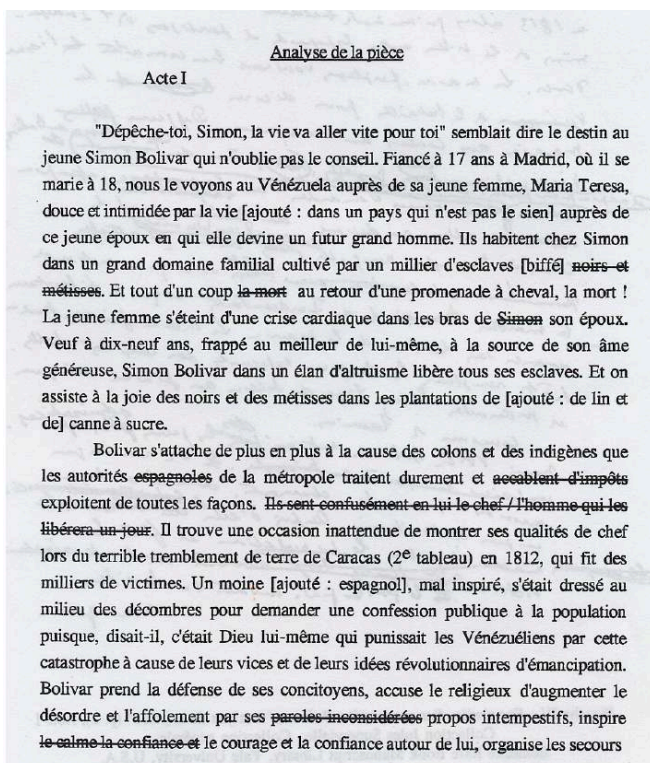
La voix humaine, si elle est compréhensive, donne au vers un véhicule quasi-métaphysique. N'est-elle pas la fusion du corps et de l'esprit, un fluide qui s'évade dans l'air tout en se révélant ?<sup>14</sup>

## Genèse : le texte théâtral versus le récit. Une micro-lecture.

- <sup>19</sup> On se propose ici de changer de perspective sur la genèse de la pièce : non plus l'embrasser dans son ensemble en essayant de se représenter un parcours d'analyse dans les documents, mais en travaillant à partir d'un fragment. Il s'agit d'un texte manuscrit conservé par la Beinecke Rare Book Library intitulé « Analyse de la pièce », que l'on retranscrit ici en partie (Acte I).



Fig. 2a : « Analyse de la pièce, acte I », collection Jules Supervielle, Collection générale, Beinecke Rare Book and Manuscripts Library, Yale University, Série I, Boîte 1, f°1r.



Transcription linéaire par Florence Davaille (comme nous l'avons mentionné une première fois, les parties biffées l'ont été par Supervielle).

Fig. 2b : « Analyse de la pièce, acte I », collection Jules Supervielle, Collection générale, Beinecke Rare Book and Manuscripts Library, Yale University, Série I, Boîte 1, f°1v.

aux blessées ainsi que le relèvement ~~des ruines~~ de la ville en grande partie détruite. Au troisième tableau c'est la mairie de Caracas en 1813 alors qu'une grave bataille se livre aux portes mêmes de la ville entre Espagnols et partisans de l'Indépendance. Le maire, perplexe, voudrait bien connaître ~~le vainqueur~~ l'issue de la bataille pour décorer la mairie aux couleurs du vainqueur. Des jeunes ~~filles~~ Vénézuéliennes qui guettent [ajouté : et ont pour porte-parole l'intrépide Manuela Saenz] (scène de ~~triomphe~~ la victoire de Bolivar) sont venues demander un ~~laisser-passer~~ sauf-conduit pour aller au devant du général avec le Char de Triomphe auxquelles [sic] [ajouté : dans leur enthousiasme] elles veulent elles-mêmes s'atteler ~~pour honorer le chef bien-aimé !~~ Et voici qu'on entend la marche ~~trionphale~~ des Indépendants et que le Libérateur avance dans la rue de la mairie. Le maire fait en toute hâte remplacer les drapeaux espagnols par ceux des rebelles et Manuela Saenz lance du balcon au général vainqueur une couronne de lauriers.

Voici Bolivar entouré des jeunes ~~filles qui voulaient le porter en triomphe~~ admiratrices. Il remarque aussitôt Manuela, charmante, délurée et déjà un peu autoritaire. Auprès d'elle ~~du balcon de la mairie~~ il salue la population et fête la victoire ~~à la fenêtre large ouverte de la mairie / à la fenêtre grande ouverte sur la ville reconquise.~~

Transcription linéaire par Florence Davaille (comme nous l'avons mentionné une première fois, les parties biffées l'ont été par Supervielle).

- 20 Il est difficile de savoir précisément à quoi correspond cette « analyse de la pièce ». Il n'y a aucune indication dans le fonds de la Beinecke Library à ce sujet. Est-ce la préparation d'une analyse à transmettre au théâtre, au metteur en scène, à l'éditeur ? Ou une analyse faite pour soi-même, afin d'embrasser l'ensemble de l'action à structurer ? Faute de pouvoir trouver une réponse pour l'instant, on s'intéressera en fait plutôt à l'écriture même du texte, et à la façon dont le texte de théâtre, d'après le tapuscrit de la BnF (mentionné en introduction), développe ce genre de scénario préparatoire.
- 21 On remarquera tout d'abord que ce qui est présenté comme une « analyse » est en fait un *récit* au présent de l'ensemble de l'action (dans l'acte I). La forme narrative tient lieu d'analyse et formule des étapes, qui organiseront les « tableaux » du premier acte, manifestement au nombre de trois : la vie de S. Bolivar et de sa jeune femme, Maria Teresa, dans leur domaine et la mort de celle-ci ; le tremblement de terre de Caracas ; la bataille livrée à Caracas en 1813, saisie devant la Mairie, où l'on portera Bolivar en triomphe. Supervielle retrouve ici une dynamique qui lui est familière : partir du récit. On notera de plus que, dans chaque tableau, des moments successifs sont envisagés, ce qui dessine des « scènes ». Le terme apparaît à la fin de l'extrait : « scène de la victoire de Bolivar ». Mais on soulignera précisément devant quelle difficulté l'écrivain est placé par son sujet : raconter une chronologie (donc une évolution) au sein de trois moments présentés comme des états. C'est tout le problème de la structuration d'un fil dramatique qui est posé ici, d'autant que la pièce doit rendre compte des moments les plus significatifs de la vie du « héros américain ». Et si l'on en croit Paulhan, c'est peut-

être la plus grande difficulté qui s'est posée à Supervielle : concilier une chronologie (qu'il sait maîtriser puisqu'il est conteur) avec la scène théâtrale qui ne présente que des états. On verra que le dialogue, qui peut récapituler et annoncer les événements, est une façon de régler la question.

- 22 On sera sensible, par ailleurs, à l'attention prêtée à la *formulation* de « l'analyse », comme si son écriture commençait à mettre en scène le propos, sur le plan du ton et du rythme, et non pas seulement sur le plan du contenu ou de sa signification. Tout commence par une phrase au discours direct, qui fait entendre la voix du destin, « Dépêche-toi, Simon, la vie va aller vite pour toi », une formulation qui n'est pas nécessaire à l'expression de l'idée dans une « analyse ». On retrouve la prégnance de la voix dans l'art de Supervielle et la « transformation en mythe » que va tenter la pièce (qui inclut notamment la présence d'un chœur, d'un personnage d'aveugle, qui forment la voix du destin). Les corrections correspondent parfois à la recherche d'une expression plus juste : « exploiter de toutes les façons » plutôt que « accabler d'impôts », qui fait plus précisément allusion à la situation des esclaves que Bolivar libérera. Les thématiques sous-jacentes traitées par l'action se dessinent : le héros libère les territoires mais aussi les hommes. D'autres corrections allègent la formule, et font disparaître les détails concrets d'une scène vue : Bolivar va « fêter la victoire » ; les notations « fenêtres ouvertes de la mairie » / « fenêtre grande ouverte sur la ville reconquise » disparaissent, comme s'il fallait laisser cette dimension au metteur en scène et se concentrer sur le fait de dire la victoire. Le petit détail vrai appartient finalement à l'art du romancier. Enfin, on sera sensible à la façon dont la phrase elle-même de l'analyse dramatise l'instant. Dans le premier paragraphe l'expression « la mort » est déplacée en fin de phrase, en position de propos (au sens linguistique du terme ici), pour lui donner une force pathétique plus grande. On peut s'étonner de cette attention au rythme et au ton qu'il produit dans un texte « analytique ». Si cela peut être envisagé comme un réflexe d'écrivain, c'est aussi une façon de signaler un registre, une atmosphère à reconstituer au théâtre.
- 23 Si l'on ne peut tracer de lien chronologique direct entre cette Analyse (Beinecke) et le tapuscrit présenté par la BNF sur le site Gallica, il reste que celui-ci permet de mesurer la façon dont le texte théâtral réécrit un épisode. On en retiendra seulement ici un exemple très court.
- 24 Pour le passage du texte d'Analyse (Beinecke) : « Ils habitent chez Simon dans un grand domaine familial cultivé par des milliers d'esclaves. Et tout d'un coup au retour d'une promenade à cheval, la mort ! », le tapuscrit de BNF présente, p. 3 :

[...]

Bolivar – Bien sûr ! Comment peut-on vivre entouré d'esclaves.

Maria Teresa – Ces paroles te ressemblent, mon ami.

Bolivar – C'est toi qui les a fait naître sur mes lèvres.

*(Ils sortent)*

Precipitation – Ils ont du bonheur comme une montagne, à ne plus savoir qu'en faire !

Nicanor – C'est un grand bonheur de riche avec un peu de tristesse au fond pour que ce soit encore meilleur.

Precipitation /

Nicanor – C'est ce qu'ils appellent la lune de miel !

Precipitation – Tiens, voilà l'aveugle, il a toujours quelque mauvaise nouvelle dans le bec.

*(Elle sort avec son enfant)*

Aveugle – Où sont-ils les amoureux ?

Nicanor – Ils viennent de partir.

Aveugle – Pour moi, c'est comme s'ils étaient là : (*désignant le banc*) elle à droite, lui par là. Oh, pourquoi est-ce qu'elle a mis une robe blanche, si blanche pour faire cette promenade ?

Nicanor – Pas du tout. Sa robe n'était pas blanche, elle était jaune.

Aveugle – Et lui pourquoi est-ce qu'il est habillé de noir des pieds à la tête ?

Nicanor- Jamais de la vie, oiseau de malheur, il était en blanc comme tous les jours.

Aveugle – Tu en es bien sûr ?

Nicanor – Tout ce qu'il y a de plus sûr.

Aveugle – Oh, je peux me tromper.

Nicanor – A force de ne pas y voir clair, tu te fabriques du malheur dans la cervelle.

Aveugle – Oh, je peux me tromper, je peux me tromper comme ceux qui y voient...

Precipitation (*revient en courant*) – La jument blanche de la petite dame est arrivée tout d'un coup comme si elle avait quelque chose à nous apprendre...

Aveugle – Je n'aime pas les chevaux qui rentrent tout seuls.<sup>15</sup>

- 25 Le page commence ici sur la fin d'une scène d'amour, qui en filigrane, convoque le thème de la libération des esclaves. Les deux sujets sont associés dans la mesure où il est suggéré que la décision de Bolivar est inspirée par sa belle : un exemple de traitement d'un sujet historique sur le plan de l'intimité. La scène présente aussi un couple de serviteurs, esclaves bientôt libérés, qui jouent dans la scène le rôle de commentateurs de l'action, à la manière des serviteurs de Shakespeare, plus clairvoyants que les maîtres (dans *Le Roi Lear*, par exemple). C'est à eux qu'est souvent réservé, dans *Bolivar*, l'usage du vers. Mais on notera surtout la création du personnage de « l'aveugle », une figure bien connue de Cassandre. C'est lui qui annonce implicitement la catastrophe à venir. La cécité physique s'inverse en clairvoyance intellectuelle. L'écriture de la scène sur ce plan insiste sur le paradoxe en donnant des figures concrètes à cette clairvoyance : le banc et la place que les amoureux y ont occupé (qu'il ne peut pas voir, en réalité) ; les couleurs symboliques donnés aux vêtements, (blanc/noir), qui remplacent les couleurs effectives (jaune/blanc). On est dans un théâtre symboliste, mythologique (qui bien entendu fait aussi penser à Anouilh). La phrase, enfin, tente d'établir des niveaux de langue selon les personnages, et crée des effets de burlesque dans la différence entre ce niveau de langue et la gravité du propos.
- 26 On voit donc comment, dans l'écriture dramaturgique, se transposent les caractéristiques qui avaient été visibles dans l'Analyse : le tissage de deux thèmes, la création du pathétique (ici par le suspense qu'entretient le dialogue avec l'aveugle). Les codes d'un théâtre néo-classique, mais aussi inspiré de Shakespeare, nourrissent par ailleurs l'expansion du texte théâtral.

## Conclusion

- 27 La présence du théâtre, dans l'œuvre de Supervielle, confirme une grande cohérence dans son projet de créateur. Transformation du narratif, le théâtre répond en fait à une exigence formulée déjà en poésie : travailler sur l'énigme de la *création*, de l'*incarnation*, qui se joue essentiellement dans l'espace de la voix créée. Le théâtre reprend les postulations de la voix poétique : jeu de double voix (dialogue, superpositions), rythmique et mélodie d'un phrasé théâtral qui joue à la fois sur la prose et le vers, dans un (im)perceptible passage de l'un à l'autre. La question musicale est si prégnante dans

l'œuvre du poète qu'elle ne pouvait aboutir qu'à formuler un *théâtre musical*, allant jusqu'à l'opéra. Il resterait à étudier un autre aspect de la question : celui du mouvement, qui est aussi en jeu dans ce « désir de théâtre » (un théâtre dansé cette fois), et sera relayé par des tentatives cinématographiques, une constante dans la génération de Supervielle (on peut penser à Michaux et à Artaud). La genèse de *Bolivar*, si particulièrement complexe, permet de faire graviter toutes les dimensions de l'œuvre, y compris l'américaine, ainsi qu'une réflexion idéologique qu'on n'attendait peut-être pas. Elle permet aussi de mieux situer l'œuvre dans son époque. Au-delà de la malléabilité du texte, elle montre surtout la permanence (et l'obstination ?) d'un style.

## NOTES

1. Les références aux poèmes de Supervielle renverront toutes à l'édition *Œuvres poétiques complètes*, dirigée par Michel Collot, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 1996. On la mentionnera par l'abréviation *OPC*.
- Le poème de *Gravitations* (1927) cité ici se trouve p. 196.
2. J'ai étudié cet aspect de son œuvre dans ma thèse de doctorat intitulée : « *Ces mots qui secrètent les choses : écriture de la présence dans la poésie de Jules Supervielle.* » (2000)
3. *L'Homme de la pampa*, chap.III, « Dictionnaire », Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire (1923), 1951, p. 57.
4. Delphine Vernozy étudie, quant à elle, le livret de ballet *Le Jour* et signale que son argument viendrait du poème « Haut ciel » de *Gravitations* ; in « Le Jour, un livret de ballet de Jules Supervielle », colloque en ligne « Jules Supervielle à la croisée des chemins », [www.fabula.org/colloques/document2512.php](http://www.fabula.org/colloques/document2512.php).
5. Supervielle écrivit aussi des scénarii de cinéma.
6. Références : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530484195.r=Supervielle%20Bolivar?rk=21459;2>
7. « Analyse de la pièce », collection Jules Supervielle, Collection générale, Beinecke Rare Book and Manuscripts Library, Yale University, Série I, Boîte 1, Folio 1.
8. Son intervention : « L'Amérique et le bonheur du genre humain », enquête, *Revue de l'Amérique latine*, n° 16, 1923, p. 319 (la suite de l'enquête est publiée dans le numéro de décembre 1923).
9. Transcription linéaire d'un folio manuscrit de la pièce *Le Voleur d'enfant*, Fonds Supervielle de la Bibliothèque Jacques Doucet, Fonds Général, 3me série Ms, Ms 50 925, folio 2385<sup>73</sup>.
10. *Le jeu de l'amour et du théâtre*, Éditions Philippe Rey, 2014, p. 61.
11. Lettres inédites, fonds de la famille Supervielle.
12. Claude Cézan, « Poètes, aimez-vous votre musicien ? », *Les Nouvelles littéraires*, 26 octobre 1950, p. 1 à 8.
13. Note manuscrite, fonds conservé par la famille (non classé), peut-être une note préparatoire à l'écriture de *En songeant à un art poétique*.
14. Jules Supervielle, *Lire des vers en public*, in *Naissances*, *OPC*, p. 566.
15. Retranscription de la page 3 du tapuscrit, BNF, Gallica, *op. cit.*

---

## RÉSUMÉS

Florence Davaille étudie ici certains aspects de la genèse d'une pièce de théâtre de Jules Supervielle, *Bolivar*, jouée en 1936 à la Comédie-Française et reprise sous la forme d'un opéra en 1950. L'objectif est de montrer ce qui est au cœur des ré-écritures successives : incarner des voix dans des personnages, geste de création fondateur dans l'ontologie développée par Supervielle dès l'écriture de sa poésie. Au-delà du passage d'un genre à un autre, le choix d'écrire du théâtre chez Supervielle se révèle être l'étape ultime d'une « poétique de l'incarnation », ce qui rend cet aspect de son œuvre important, même s'il s'agit d'un théâtre très peu connu aujourd'hui.

Florence Davaille studies some features of the genesis of *Bolivar*: one of pieces by Jules Supervielle, played in Comédie-Française in 1936 and reproduced as an opera in 1950. The paper aims to expose the core of the following play re-writings : personification of the characters' voice - founding gesture of creation in the ontology developed by Supervielle starting from his poetical writings. Beyond passing from one literary genre to another, Supervielle's choice of drama writing reveals to be an ultimate stage of the "poetics of incarnation" which makes this aspect of his works important, even if it is about a theatre which is quite unknown today.

## INDEX

**Keywords** : America, Supervielle, Bolivar, theatrical genesis, voice, verse and prose musicality

**Index géographique** : Amérique

**Mots-clés** : Supervielle, Bolivar, genèse théâtrale, voix, musicalité de la prose et du vers, Amérique

## AUTEUR

FLORENCE DAVAILLE

Université de Rouen / ITEM